

GURÍ: CIEN AÑOS DE UN RARO

Oscar Brando

El 5 de mayo de 1901, en el número 164 de la revista semanal *La Alborada*, se anunciaba: “Hoy se pondrán en venta tres obras del celebrado literato Javier de Viana: segunda edición de *Gaucha*, segunda edición de *Campo y Gurí*, el nuevo libro que seguramente obtendrá un triunfo análogo a la primera colección de cuentos con la cual inició su carrera literaria y se hizo conocer como escritor de agudo ingenio y de honda observación”. Viana era colaborador del semanario que dirigía Constancio Vigil, quien se mantenía atento a las novedades de su amigo escritor. A principios del año anterior (No. 95, 7 de enero de 1900), un suelto había informado la próxima aparición de *Gurí* que integrarían, según esa noticia, “Gurí”, “En las cuchillas”, “Sangre vieja”, “La yunta de Urubolá”, “Por matar la cachila”, “Doña Melitona”, “La hija del patrón” y “La tapera del cuervo”. El 22 de julio de ese año se publicó en *La Alborada* “Las madres”, que, con “La azotea de Manduca” (adelantado por *La Razón* el 14 de octubre de 1898), sustituiría, en la edición definitiva, a los postergados “La hija del patrón” y “La tapera del cuervo”: estos recién se podrán leer en *Leña seca* (1911).

Barreiro y Ramos se encargó de las tres ediciones de Viana de 1901. *Gurí* constaba de ocho relatos aunque en su índice figuraran, por inocente errata, siete. “Doña Melitona”, el cuento omitido en el índice, fue excluido (junto a “La yunta de Urubolá”) de la reedición que Claudio García hizo en 1920; dos años después se integró al libro *Potros, toros y aperiasés* y quedó fuera de las nuevas ediciones de *Gurí* de 1946 (Claudio García) y 1967 (Ediciones de la Banda Oriental). Cuatro de los ocho cuentos habían sido adelantados, total o parcialmente, en distintos medios. Una primera redacción del fragmento inicial de “Gurí” había aparecido en *El Heraldo* de Montevideo el 11 de febrero de 1895. Otras partes de la trama habían sido publicadas en *La Campaña* de Minas y en *Rojo y Blanco* de Montevideo. “En las cuchillas” había sido anticipado por *La Cruzada* de Montevideo el 12 de setiembre de 1896 y, un mes después, por *La Nota* de Buenos Aires. “Las madres” y “La azotea de Manduca”, como se dijo, también se habían conocido previamente. Seis de los ocho cuentos se volvieron a publicar entre 1905 y 1906 en la revista *Pulgarcito* de Buenos Aires: de “Gurí”, Viana desprendió siete fragmentos. Esto formaba parte del régimen de colabora-

ciones en revistas y diarios que Viana prodigó, para sobrevivir, a lo largo de muchos años. Hasta aquí los números.

Viana, Rodó y el “*fin de siècle*”

José Enrique Rodó recibió de Javier de Viana un ejemplar de la edición de *Gurí*. Viana agregó una dedicatoria enigmática y rencorosa: “Señor José Enrique Rodó: aunque yo puedo decir con justicia lo que sin ella dijo de mí un literato amigo; que yo sé bien ‘que no es Ud. para mí un buen compañero de arte’; aunque Ud. no me remite sus obras, yo le envió mi libro rindiendo tributo a su gran talento. Su affmo. Javier de Viana. Estancia Los Molles mayo 25/901”. Rodó respondió al envío y a la dedicatoria (una de las dos fechas está mal): “Montevideo, 20 de mayo de 1901. Sr. Javier de Viana. Estimado compañero y amigo: Tengo el placer de acusar recibo del ejemplar de Gurí con que se ha servido Ud. obsequiarme. (...) pero la verdad es que Ud. ha puesto en el hermoso regalo una punta acerada, cuyo contacto no ha dejado de mortificarme (...) Me refiero, como Ud. sospechará, a la reconvencción amistosa de la dedicatoria; reconvencción que, con toda sinceridad, no comprendo. A no mediar en este caso alguna pequeña miseria de uno de esos corre-ve-y-diles de la intriga chiquita, no concibo la causa posible de ese asomo de resentimiento, porque lo mismo en presencia que en ausencia de Ud., he tenido yo siempre para su privilegiado talento de escritor frases sinceras de admiración y simpatía. (...) Lo de que “yo no le envió mis obras” es inexacto así en plural (...) En suma: si por “buen compañero de arte” se entiende el que es capaz de apreciar a los demás en lo que valen (...) crea Ud., amigo Viana, que no me remuerde la conciencia por mi conducta respecto de Ud. (...) Salgo esta tarde para Buenos Aires y me llevo Gurí de compañero de viaje. Solo he leído “La yunta de Urubol”, que me parece admirable. (...) Conversaremos, pues, sobre Gurí, en lugar de conversar sobre resentimientos imaginarios. Le estrecha afectuosamente la mano José Enrique Rodó”.

Viana se sentía alejado de Rodó. Su obra se había fundado con solidez en el primer libro de cuentos, *Campo* (1896); se exponían allí los temas mejor experimentados por el escritor: el caudillismo, las guerras civiles, la desidia del hombre de campo. Viana se sumaba al criollismo narrativo optando por la prosa severa de escritor realista y la visión materialista del naturalismo. Algunos tópicos, como el de la decadencia del gaucho, abrían un registro según el cual los personajes eran víctimas de un clima, una raza, un paisaje que los apesaba y los conde-

naba. La novela *Gaucha* (1899) agregó a esa tendencia una tonalidad delicuescente y buscó innovar plantando en su seno “la exótica semilla de la fecunda atmósfera parisiense”, como insinuó un crítico de la época. La tentación decadentista se apropió de Viana en 1900 y 1901. En dos textos que tituló “Prosa inútil”, publicados por el semanario *Rojo y Blanco*, pulsó las cuerdas de una prosa sin anécdota, sin tensión narrativa, jugada a recrear un ambiente de *spleen* y, para ello, impregnada de exclamaciones y de un marcado componente lírico. Tal como lo había expresado primero Nisard (1834) y medio siglo después Paul Bourget, pontífice de la decadencia, la unidad se desarticulaba en sus partes e independizaba cada página, cada frase, cada palabra. Fue el momento en que la prosa modernista ocupó la atención de los dos grandes cuentistas del 900: Horacio Quiroga también la cultivaba mientras preparaba su primer libro *Los arrecifes de coral* (1901).

Gurí resultó el encuentro y la síntesis de lo mejor que podía dar Viana en ese momento de su creación. “En las cuchillas”, uno de sus grandes cuentos, estaba fechado en 1896; se había desplazado hasta *Gurí* pero culminaba claramente la serie de relatos publicados en *Campo*. El más previsible, “Sangre vieja”, del mismo año, también resultaba próximo a esa instancia narrativa anterior. Por su parte un toque morboso, cargado de una tragicidad nada épica, afectaba a “Por matar la cachila”. “La yunta de Urubolf” presentaba, en un clima de retorcida ambigüedad, los misterios de una amistad entre dos hombres permeada por componentes femeninos. Entre los detalles de realismo rural surgía un vínculo extraño que no evitaba algún toque de sumisión perversa. En “Las madres” y en “La azotea de Manduca” asomaba el Viana más ensayista que narrador disertando sobre algunos de sus temas predilectos: las guerras civiles, la decadencia de la raza. “La azotea de Manduca” se hacía eco de la postura vitalista que también inspiraba a Reyles, entre otros, y hacía ver con simpatía las energías de “la gran república del Norte”. Como complemento valdría la pena recordar que, en abril de 1901, días antes de que apareciera *Gurí*, Viana había publicado en tres entregas de *La Alborada* otro de sus cuentos mayores, “Facundo Imperial”. También “Facundo Imperial” anudaba el tema del honor viril con el de la degradación y la humillación. Avatares de la “situación vital” de Viana harían que este cuento, otra de las cumbres del primer período, recién fuera recogido diez años después en el libro *Leña seca*.

No era Rodó el menos preparado para aceptar estos matices en la narrativa de Viana. En 1896 había dado a conocer su opinión ante la aparición de la primera de las “Academias” de Carlos Reyles, *Primiti-*

vo. En el artículo “La novela nueva”, que publicó a fines de ese año en su *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* y al año siguiente en un opúsculo, *La vida nueva*, que también incluía “El que vendrá”, analizó el propósito que Reyles había expresado en el Prólogo. Reyles se proponía crear un arte que no permaneciera indiferente “a los estremecimientos e inquietudes de la sensibilidad fin de siglo, tan refinada y compleja”. Rodó reconoció el signo de los nuevos tiempos con palabras parecidas a las que había usado José Martí en el prólogo al *Poema del Niágara* del poeta venezolano José Antonio Pérez Bonalde. Escribió Rodó: “Un soplo tempestuoso de renovación ha agitado en sus profundidades al espíritu; mil cosas que se creían para siempre desaparecidas, se han realzado; mil cosas que se creían conquistadas para siempre, han perdido su fuerza y su virtud; rumbos nuevos se abren a nuestras miradas allí donde las de los que nos precedieron solo vieron la sombra, y hay un inmenso anhelo que tienta cada día el hallazgo de una nueva luz, el hallazgo de una ruta ignorada, en la realidad de la vida y en la profundidad de la conciencia”. Con esta “agitación” y vorágine soberbia”, que debería ser recogida por el Arte, identificaba Rodó el espíritu de época: una época de “impetuosos estremecimientos” en la que todo lo sagrado era profanado, todo lo que parecía seguro desaparecía, todo lo que era sólido se desvanecía en el aire.

Rodó aceptó y exaltó ese espíritu móvil, fluctuante e impreciso que permitía un eclecticismo estético muy caro a sus ideas. Esto deberían haber pensado quienes se solazaron en marcar las contradicciones entre los dos artículos de la primera entrega de *La vida nueva*. En “La novela nueva”, elogió del modernismo su atención cosmopolita que le permitía alimentar los temas regionales con la savia de la cultura universal. Se abría así, según Rodó, el espíritu de los pueblos americanos a la corriente que venía desde los centros que imponían iniciativa y dirección por la fuerza y originalidad de su pensamiento. Aplaudió Rodó que las experiencias artísticas se dilataran con el espectáculo de una contemplación íntima que sirviese de guía hacia lo hondo y hacia el antro oscuro de la pasión. Rodó solicitó, para el arte americano, esa sensibilidad *fin de siècle* y la vio plasmada, como propósito, en el prólogo de Reyles.

Degeneraciones y literaturas malsanas

Dice Calinescu que “el primero en introducir la noción teórica de un ‘estilo de la decadencia’, definido por un número de características reconocibles y recurrentes, fue el crítico antiromántico y conservador

francés Désiré Nisard". Nisard publicó en Bruselas en 1834 sus *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la decadence*. Calinescu escribe que, aunque fue Nisard quien señaló que el estilo decadente pone tanto énfasis en el detalle que destruye la relación normal de las partes con el todo, desintegrando la obra en una multitud de fragmentos recargados, esta idea recién tuvo éxito medio siglo después cuando la retomaron Bourget y Nietzsche. Entre Nisard y los *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Bourget, Theophile Gautier prologó en 1868 una edición póstuma de *Les fleurs du mal* en estos términos: "El estilo inadecuadamente denominado de decadencia no es sino arte que ha logrado el punto de extrema madurez propiciado por los soles declinantes de las viejas civilizaciones: un estilo ingenioso, complicado, lleno de matices y de investigación, que hace retroceder constantemente los límites del discurso, tomando prestado de los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas y notas de todos los teclados, luchando por poner en pensamiento lo más inexpresable, lo que es vago y fugaz en el perfil de las formas, escuchando para traducirlas las sutiles confidencias de la neurosis, las agónicas confesiones de la pasión que surge depravada, y las extrañas alucinaciones de la obsesión que se está convirtiendo en locura".

Calinescu subraya la importancia que tuvo la década del ochenta del siglo XIX para definir una defensa de la decadencia desde su mismo vientre: Bourget, Huysman, los simbolistas y Nietzsche consolidaron el apogeo de los rasgos decadentistas.

En las letras hispanoamericanas esa década se cierra con *Azul...* de Darío. Publicado en 1888, tuvo un pronto y cuidadoso comentario de Juan Valera que encabezó la segunda edición en 1890. Valera anticipó en esta carta prólogo los que serían blancos preferidos de los disparos hispánicos contra la escritura de fin de siglo: el cosmopolitismo, el afrancesamiento, el pesimismo, la difusión de pensamientos "ni muy edificantes ni muy consoladores".

Dos libros semicientíficos sentarían, en la última década del siglo, la idea de la literatura degenerada: el del austríaco Max Nordau, *Degeneración*, que se publicó en alemán en 1892 y fue traducido al francés en 1894, al inglés al año siguiente y al español en 1902; y el del español Pompeyo Gener, *Literaturas malsanas*, que tuvo su primera edición en 1894. El libro de Nordau define su carácter desde la dedicatoria a Lombroso, que había fundado su tipología criminal en los estudios de frenología de Gall. Nordau instala su pensamiento en el ámbito de la medicina y de la psiquiatría, porque es en las enfermedades nerviosas y mentales en las que reconoce los estados patológicos que llama "dege-

neración” e “histeria”. Gener, por su parte, quiere distanciarse de Nordau afirmando que él no se mete con la salud mental de los autores ni es pesimista como el austríaco: cree que las perturbaciones decadentes son el anticipo de una nueva era. A pesar de estos principios a la hora de estudiar simbolistas, decadentistas o delicuescentes, Gener advierte que “para ser iniciado en sus misterios, se necesita una cierta degeneración de la sustancia nerviosa cerebral”.

La novela modernista hispanoamericana, por motivos diversos, demoró en mostrarse. *Sin rumbo* (1885) de Eugenio Cambaceres tuvo su éxito pero fue identificada con el naturalismo y no se reconcieron en ella los indicios de una nueva modalidad: conste, además, que los límites entre naturalismo y nueva novela no siempre se definieron con precisión. *Amistad funesta* fue publicada el mismo año en un periódico, por entregas y firmada con un seudónimo femenino. Recién en 1911 se supo que pertenecía a José Martí. José Asunción Silva dejó la que pudo ser paradigma del modernismo, *De sobremesa*, inédita a la hora de su suicidio. Frustrados estos antecedentes le tocó a Reyles y, aun, menos a una novela que a un prólogo, ser el centro de una polémica sobre la “novela nueva”.

Alrededor del prólogo a *Primitivo* (1896) opinaron, aparte de Rodó, Valera, Emilia Pardo Bazán, Gómez de Baquero, Benot, “Clarín” y el propio Reyles, que respondió a algunas de las demandas que le hacían. Estas estaban centradas en el espíritu francés de la “nueva novela” que la imbuía del “mal de vivir”, de la “*maladie de la volonté*”, de un pesimismo vital y un determinismo o fatalidad todavía afín a las posturas naturalistas que se identificaban con la literatura de Zola. Los términos de la polémica fueron variados: uno de ellos debatió la misión de la literatura como deleite y rebatió una narrativa de los que sufren, de los caídos, de los dolientes, de los fracasados y los extraviados. Otro punto que tuvo realce en el debate fue el del progreso de la literatura, pero quedó malogrado por la peor actitud reaccionaria hispánica. Tanto Valera como Pardo Bazán temían la disolución del espíritu hispánico y se escudaron en la idea de que la literatura no progresaba para defender la tradición española frente a las nuevas ideas francesas. No faltaron en todos estos intercambios alusiones a la elección de lo antinatural, que había cundido entre los decadentes y simbolistas franceses; también surgieron enlaces con el debate de la decadencia de las razas que poco después, a partir de *Ariel* y de otras obras, ocuparía el centro de una vasta polémica.

No todas fueron adversidades y negaciones. Los “degenerados” tuvieron un defensor en George Bernard Shaw. Entre los pensadores

americanos, Pedro Emilio Coll y Manuel Ugarte argumentaron a favor del arte decadentista como un arte americanista. En Uruguay, César Miranda publicó en 1907 un artículo tardío en defensa del decadentismo que bien puede ser visto como un balance de su influencia y de sus beneficios.

“Gurí”: entre el naturalismo y la psicología

El cuento largo que da título al libro (un cronista de la época dice que era moda francesa poner al conjunto el título de su primer relato) hace transparente la encrucijada narrativa que afectaba a Viana. Una, muy evidente, era la indecisión entre el cuento y la novela. Sus cuentos habían sido muy bien recibidos, no así su novela *Gaucha*, en la que se le había señalado la filtración de la moda francesa. Tampoco había convencido su final y Viana había aceptado agregar dos capítulos en su segunda edición de 1901. Viana sabía, y arrastró esa certeza a lo largo de los años, que la novela le permitía explicaciones imposibles en el cuento por la creación de una trama de caracteres y móviles opuestos. Así lo confesó a Montagne, en un reportaje veinte años más tarde, mientras le explicaba que, a pesar de tener un proyecto de novela largamente postergado, no se decidía a terminarlo porque ninguna revista popular se interesaría en él. *Gaucha* quedaría solitaria en medio del vasto mar de cuentos. “Gurí” prueba la *terza via* de la *nouvelle* que no extiende abusivamente el argumento pero da lugar para discurrir por territorios ajenos al cuento.

Estos territorios por ganar eran otra incertidumbre para Viana. Formado en el cientificismo naturalista, analizaba con rigor la relación del hombre con el medio y atendía perplejo a la idea de la decadencia de la raza. Agudo observador del mundo rural, veía en la desidia del hombre de campo su condena inevitable. Gurí es el gaucho de raza, en cuya descripción se perfilan antepasados charrúas, atrapado en un proceso de destrucción del que no logra escapar. Viana quiere contar la degradación de Gurí, pero no quiere hacerlo sin hurgar en el mundo interior del personaje. Busca y encuentra un subterfugio que le permita recorrer los dos caminos: la ligadura. Ese recurso ilustra el universo primitivo del gaucho, un mundo de creencias que al tiempo que lo une a la naturaleza lo deja impotente ante sus misterios; y también permite que el relato ingrese en el laberinto interior de Gurí, quien debe proporcionar, con su propia experiencia vital sofocada por la sugestión y la abulia, el sentido de la ligadura.

Juan Francisco Rosa (o Sosa) es un gaucho que se ha abandonado en manos de Clara, una prostituta del pueblo. Odia tanto a la vida del

pueblo como a Clara, pero el hábito lo ha ganado y no puede zafar de él. Cree que en algún momento volverá la voluntad y con ella logrará reemprender su vida anterior. Un día decide regresar al campo. Clara, por consejo y mediación de la vieja Gumersinda, lo liga, no para que vuelva sino para que reviente. El detalle singular y morboso es que Gurí se entera de la ligadura por la hermana de Clara, Paula, una niña de diez años que tiene gran afinidad con Gurí y que sabe que seguirá el camino de su hermana. Gurí vuelve al campo, prepara un parejero para una carrera y la gana. Con ello logra conquistar los favores de Rosa, una joven que puede reencaminarlo a una vida normal. Pero en el momento de consumir el acto sexual, Gurí recuerda la ligadura y la interpreta como un acto de posesión de Clara según el cual solo sería hombre para ella. Impotente, es rechazado por Rosa y cae en una postración de la que ningún curandero puede sacarlo: la enfermedad lo lleva a la muerte.

Un hondo pesimismo transmite el relato. John Garganigo afirma que es la ruptura del hombre con la naturaleza, planteada desde el principio del cuento, la que abona la desintegración, el caos, el sinsentido de la vida de Gurí. No se produce en el personaje la clásica oposición campocidad: sin tensión dramática, el campo ya no lo requiere y la vida de la ciudad lo erradica a los suburbios. Se ha perdido la gran pasión por la tierra que pudo confabularse alguna vez con la épica de las guerras civiles; Gurí representa la raza concluida para quien no existe el porvenir porque ha quedado desajustada del tiempo histórico. La parálisis del personaje lo enajena del mundo: hay una imposibilidad de amar, que prefigura la impotencia. La engañosa escena inicial que parece remitir a la descripción clásica del hombre en su naturaleza, se interrumpe con la disquisición de Gurí en la "picada". Allí el personaje recurre a su pasado, a su memoria. Pero esa "química psíquica", que le permite construir un viaje de regreso a una "vida vivida", no lo provee de una fórmula con la que restituir el deseo en el presente: el paisaje del recuerdo es empolvado, crepuscular, estatuario y rígido. El "rudo problema moral" no es resuelto porque la prostitución de Clara, la atadura a su materialidad, es espejo de la prostitución moral de Gurí y de su envilecimiento.

La mirada del relato está fuertemente afectada por una especie de teoría impresionista de los sentimientos que Viana expone sin pudor. Lector de tratados de psicología al gusto de la época (en especial de los ensayos de psicología de Bourget), Viana no evita entrometerse planteando que las disquisiciones del yo sufren impresiones y tienen horas y tintes propios, como un paisaje habla al alma según la luz que lo ilumina.

ne. Esta versión de las emociones desconcierta el tiempo del relato. Es difícil manejar su transcurso exterior con precisión: no sabemos con exactitud cuánto hace que Gurí está sometido al influjo de Clara (se habla en un momento de años). También es difícil determinar la edad de Clara, ya que puede aparecer a los ojos de Gurí como una colegiala o como un payaso viejo con afeites que quieren rejuvenecerlo.

La impotencia final de Gurí es la culminación de su abulia y el proceso hacia la muerte con la que el cuento se cierra. La falta de amor, la incapacidad de amar o de recurrir a las “pasiones curativas” o el amor desorientado que se desvía desde la naturaleza hacia la mujer degradada exigen un sacrificio, el de Gurí. Garganigo subraya la mención que en el relato se hace de diferentes divinidades, algunas de las cuales están vinculadas a la idea del sacrificio humano. Paula es la virgen prostituta, la deseada e intocada, el amor imposible que, con la intención de salvarlo, conduce a Gurí hacia la pira del sacrificio. Clara, que pide la destrucción de Gurí, se convierte en la imagen que, en el delirio del amante, lo vampiriza: si no es de ella no es de nadie, y en esa posesión le consume la vida. El abandono del deseo de vivir: intangible, oculto, misterioso, sobrenatural, “existe sin forma, habla sin voz, hiere sin brazos” mientras es el fantasma de la superstición; se corporiza en la impotencia, en la anulación del deseo y en el lento suicidio. Gurí se sumerge en la soledad morbosa, el adelgazamiento y la tristeza. Garganigo encuentra, con tino, que Viana dibuja sobre el viejo tópico romántico del gaucho solitario en contacto íntimo con una naturaleza que le pertenece, este gaucho herido de muerte, solo por el vacío de su existencia, por su falta de pertenencia al lugar y al pago que ya no reconoce ni puede recuperar en su memoria arruinada. Este paso que Viana da, dice Garganigo, con la ayuda de los instrumentos del modernismo, lo despega de la narrativa criollista y le permite avanzar en una visión más humanizada, menos impersonal del conflicto del gaucho.

De ayer a hoy

Una nota publicada en *La Alborada*, No. 167 del 26-5-1901, pocos días después de la aparición de *Gurí*, hace un balance de virtudes y defectos. Eduardo Ferreira afirma en ella que el conjunto de relatos del libro no es perfecto y critica especialmente los comentarios inoportunos y las citas. Advierte, sin embargo, que “hoy, que todos callan, Viana es el único poeta que hace llegar hasta el fondo de nuestras almas —a través de narraciones de belleza sentida— los estremecimientos y ale-

grías que sacuden las entrañas del terruño”. Ferreira dice que “Gurí” es un análisis sutilísimo del temperamento de nuestros paisanos y ve la enfermedad del protagonista como efecto de la autosugestión. Elogia “En las cuchillas” y destaca también “La yunta de Urubolí”, “Por matar la cachila” y “La azotea de Manduca”.

Con cien años de distancia es posible que un nuevo balance exija incorporar otros matices. Los que quedan mejor instalados en la tradición literaria son los recursos narrativos de “En las cuchillas”. El misterio que acecha al caudillo y la muerte de la que no puede zafar son asuntos perdurables en un lector de hoy; pueden inspirar incluso, sin el componente épico final imprescindible para Viana, un relato fantástico de matriz borgeana como “El puente romano” de Héctor Galmés. Asimismo, la reflexión de “La azotea de Manduca” tuvo en el Mario Arregui de “La casa de piedras” su correlato existencialista. Ahora bien: como han señalado tanto la crítica contemporánea a Viana como los análisis posteriores, el desvío del criollismo narrativo de raíces realistas solo era posible por la incorporación del mundo interior del personaje. Hoy puede parecer anacrónica la apelación a los conocimientos de psicología que Viana manejaba. Pero eran los que él y sus contemporáneos tenían a mano. Ello no exime al escritor de defectos que ya habitaban sus relatos anteriores y perdurarían a lo largo de toda su vida: sus intromisiones y las citas innecesarias que ya le objetaba Ferreira.

El libro *Gurí* cierra el primer período narrativo de Viana. En esos años todavía Viana experimentaba, se equivocaba y corregía su rumbo. Los tanteos de *Gurí* serán los últimos de esta etapa que anunciaba, con “Facundo Imperial”, los mejores logros. Las urgencias posteriores a 1904 exigirán de Viana otros recursos y otros tanteos, pero no le dejarán tiempo de corrección. Quedará a la intemperie lo mejor y lo peor de su talento narrativo. Más de 600 relatos serán testigos, al final de su vida, de esa grandeza bizarra.

Notas

¿Es *Gurí* un raro? El adjetivo fue sustantivado por Rubén Darío para dar título a su libro *Los raros*, publicado en Buenos Aires en 1896. Juntó en él un grupo de sus escritores preferidos, que practicaron una literatura de climas decadentes o anormales. Un tono epocal rozó a Viana y lo instó a asomarse a algunos de esos misterios. En *Gurí* tocó zonas que Darío no hubiera dudado de calificar como raras. Por distintos motivos, Viana no figuró entre los predilectos de Darío ni revistó en la selección que Ángel

Rama denominó *Cien años de raros* (1966). Este artículo pretende reparar ambas ausencias.

La carta de Rodó a Viana fue publicada en la revista *Número* 6-7-8, Montevideo, 1950. La dedicatoria a la que hace referencia esa carta puede verse en el ejemplar que perteneció a Rodó y que hoy custodia la Sala Uruguay de la Biblioteca Nacional.

La entrevista de Montagne a Viana salió publicada en la revista *Atlántida* de Buenos Aires del 26 de mayo de 1921.

El libro de Matei Calinescu se llama *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991. El artículo de Jorge Olivares “La recepción del decadentismo en Hispanoamérica” reproducido por C. Goic en el tomo 2 de la *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Grijalbo, 1991, aportó una utilísima visión de conjunto.

El libro de John Garganigo *Javier de Viana* se publicó en inglés en 1972. El capítulo 2 fue traducido por Alicia Casas de Barrán en la *Revista de la Biblioteca Nacional* No. 20, diciembre de 1980.

Detalles de la polémica en torno a Reyles fueron tomados del libro de Klaus Meyer-Minnermann *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, FCE, 1991.

El mayor acopio de datos sobre la obra de Viana se puede leer en el libro de Álvaro Barros Léméz *La obra cuentística de Javier de Viana*, Montevideo, 1985.

Aprovechables comentarios sobre Viana y *Gurí* hicieron Alberto Zum Felde, Emir Rodríguez Monegal, Arturo Sergio Visca, Heber Raviolo, María Ester Cantonnet y Juan Justino da Rosa, entre otros.